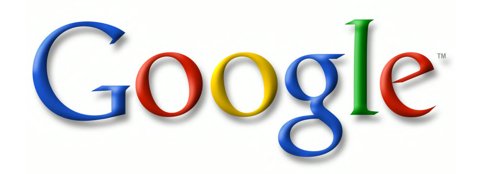
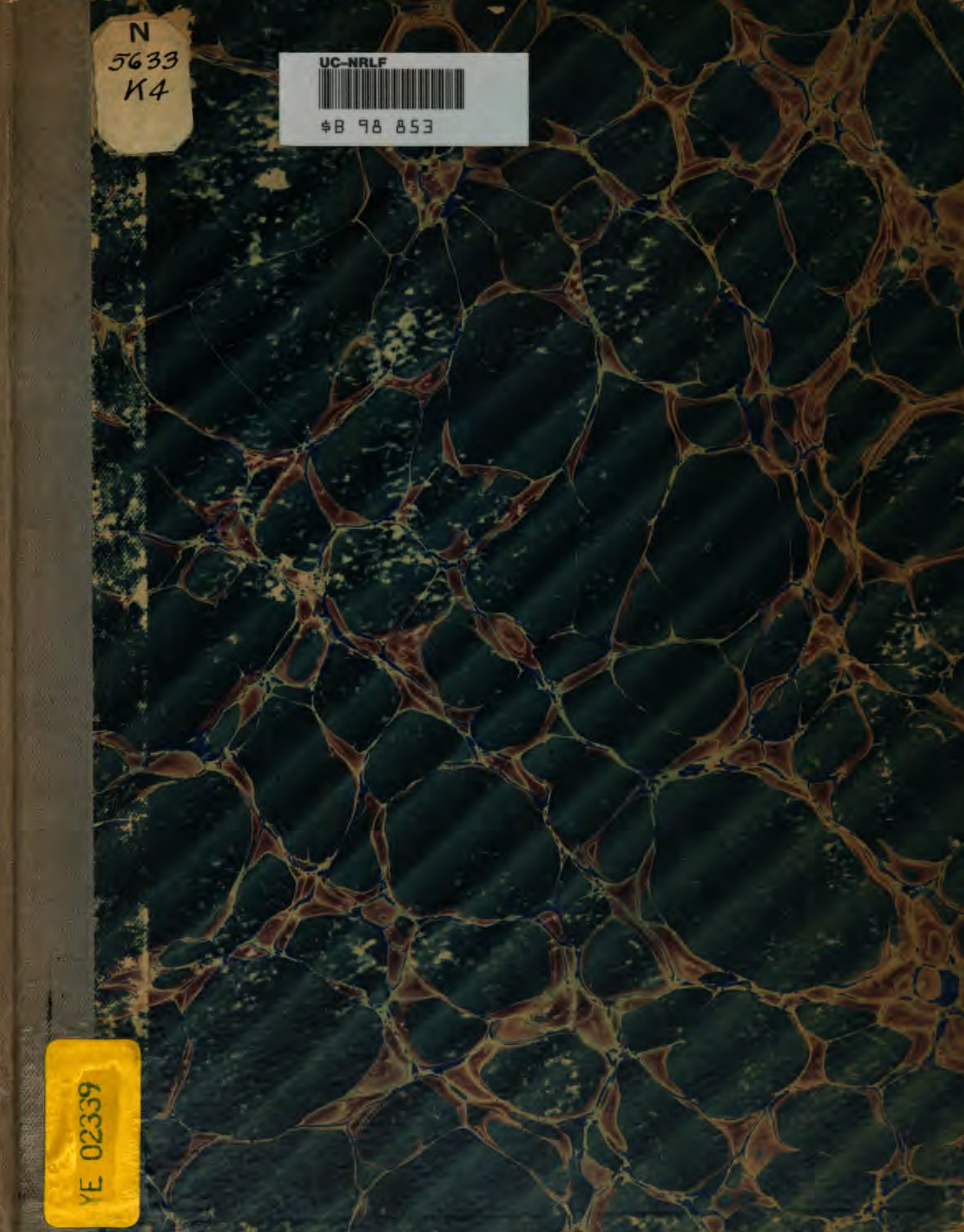



N
5633
K4
UC-NRLF
$B 98 853
YE 02339

Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert.

Rede

bei Antritt des Rectorats

gehalten in der Aula

der

Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität

am 15. October 1901

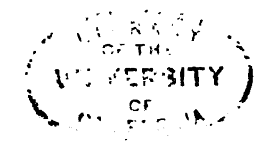
von

Reinhard Kekule von Stradonitz.

Berlin 1901.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke) in Berlin N.

N5633
KA



Hochgeehrte Versammlung!
Werte Collegen!
Liebe Commilitonen!

Indem ich dem festen Herkommen gemäss die übernommenen Pflichten als neu erwählter Rector mit einer Rede zu beginnen habe, werden Sie mit Recht von mir die Wahl eines Themas erwarten, das dem Fache, dessen Vertretung mir als Lehrer obliegt, angehört und zugleich aus diesem engeren Bereich zu freierem und weiterem Ausblick hinüberleitet. Ich bin nicht so glücklich dabei, wie manche meiner Vorgänger, einen Gegenstand zu erörtern, der ohne weiteres in die religiösen, politischen, socialen Kämpfe der Gegenwart eingreift und dessen Behandlung von Seiten so hoch stehender Männer aufhellend und lenkend, anfeuernd, mahnend und mässigend wirken konnte. Ein Archäologe muss sich in solchen Dingen bescheiden. Wenn ich mich bemühen werde, die Veränderungen, welche unsere Vorstellungen von griechischer Kunst in dem letztvergangenen Jahrhundert erfahren haben, Ihnen in den entscheidenden Hauptzügen vorzuführen, darf ich vielleicht Ihre wohlwollende Teilnahme auch insofern erhoffen, als das Thema unwillkürlich Gedanken über das Verhältnis der modernen zur antiken Kunst wachrufen mag und damit zugleich auf unser Verhältnis zu dem überkommenen Erbe des Altertums überhaupt, also auf ein Problem hindeutet, das, wie jene anderen grossen Fragen, im Mittelpunkt eines leidenschaftlich geführten geistigen Kampfes steht.

Der Wechsel der Vorstellung von griechischer Kunst, von dem ich sprechen will, ist hervorgerufen worden in erster Linie und vor allem andern selbstverständlich durch das Bekanntwerden von Zeugen dieser Kunst, die vorher nicht vorhanden oder unbekannt waren, durch zufällige Funde wie durch planvoll geführte Ausgrabungen, durch das Experiment mit dem Spaten, wie der grosse Förderer solcher Unternehmungen, Ernst Curtius, es zu nennen liebte. Wir dürfen uns glücklich preisen, dass neue Quellen unserer Kenntnis sich im neunzehnten Jahrhundert in rascherer Folge und in vollerem Reichtum eröffnet haben, als je zuvor. Die Archäologie war und ist stetig bemüht, sich des neu gewonnenen Stoffs zu bemächtigen, ihn nach allen Seiten, rückschliessend und vorwärtsschliessend, auszunützen, und oft genug hat auch noch in unseren Tagen die Entdeckung grosser Kunstwerke weite Kreise aufgeregt und zu Erstaunen und Bewunderung hingerissen. Die grenzenlose Erweiterung des Materials ist das feste Fundament, auf dem sich die neue Anschauung aufbaut. Aber auch die geistigen Bedingungen, unter denen diese Anschauung sich verwirklicht, haben sich verändert. Der Beschäftigung mit der antiken Kunst ist nicht nur aus der immer weiter ausgreifenden, die Höhen und Tiefen durchmessenden Erforschung des griechischen Lebens in Religion und Litteratur, in Staatseinrichtungen, Cult und Sitte mächtige Hilfe erwachsen. Für den im eigentlichsten Sinn künstlerischen Teil der Kunst ist noch entscheidender die neu erstandene allgemeine Kunstgeschichte, von der die antike ein Glied ist —, der Vergleich mit den Leistungen und Entwickelungen bei anderen Völkern und in anderen Epochen. Damit hängt zusammen die Wandlung, die sich in der Auffassung und Beurteilung der künstlerischen Dinge überhaupt vollzogen hat und beständig vollzieht. Sie zeigt sich am auffälligsten in der sich ändernden Vorliebe

für bestimmte Künstler und Epochen der modernen Kunst, offenbar einer allgemeinen Entwicklung entsprechend, ohne dass sich jedesmal die Ursachen angeben lassen. Am wenigsten fassbar endlich, wie es bei den feinsten Problemen zu geschehen pflegt, indess vielleicht weit mächtiger, als wir ahnen, ist die Gewalt, die, den schaffenden Künstlern selbst verborgen, von den höchsten Leistungen der lebendigen Kunst ausgeht und unmittelbar eine bestimmte Vorstellung von dem aufzwingt, was in jeder Kunstschöpfung das wertvollste, wesentlichste und erstrebenswerte sei. Man wird hier selten Beweise, mitunter Beobachtungen, zumeist vielleicht nur Überzeugungen aussprechen können.

I.

In der Vorstellung von griechischer Kunst steht das beginnende neunzehnte Jahrhundert unter dem Banne Winckelmanns, am deutlichsten bei den führenden Geistern unseres Volkes. Goethe war um ein herodotisches Menschenalter nach Winckelmann geboren, ein Knabe, als die Geschichte der Kunst erschien. Aber er hat Winckelmanns nach dem ersten Erstaunen immer stärker und nachhaltiger wirkende Schriften und Lehren, sein ins abenteuerliche wunderbares Schicksal und seinen jähen grässlichen Tod durch Mörderhand mitlebend erfahren und leidenschaftlich empfunden. In Rom stellt er die wehmütige Betrachtung an, wie wohl Winckelmann noch unter den Lebenden wandeln könne. Als Jüngling, in Leipzig, im Todesjahr Winckelmanns, hatte er erhofft und ersehnt, ihn persönlich kennen zu lernen. Sechsundfünfzigjährig hat er ihm das unvergleichlichste litterarische Denkmal gesetzt und zur selben Zeit die neue Ausgabe seiner Schriften veranlasst. Goethe hat sich ganz in Winckelmanns Lehren und Anschauungen versenkt, sie in seiner Weise vertieft, fortgebildet und ausgestaltet, und je älter er wurde, von

den gewonnenen Anschauungen aus feste und klare Grundsätze über das Verhältnis von Kunst und Natur, von antik und modern, für sich selbst formulirt und immer wieder öffentlich ausgesprochen.

Wenn wir heute auf Winckelmanns geistige Thaten zurückschauen, erscheint uns das grösste und folgenreichste seine historische Auffassung, aus der sich das Princip, dass die griechischen Kunstwerke aus der griechischen Mythologie und Litteratur zu deuten seien, von selbst ergab —, die in kühnem Wurf gegebene Darstellung des Verlaufs der antiken Kunst. Wir verehren in ihm den Stifter und Begründer der antiken und mittelbar zugleich aller wirklichen Kunstgeschichte. Dieser Teil seiner Leistung hat spät und langsam fortgewirkt und Früchte gezeitigt. Seine Zeitgenossen und nächsten Nachfolger sahen in ihm vor allem den Verkünder der einzigen unerreichbaren Vollendung der griechischen Kunst, den Lehrer der klassischen Schönheit, der seine Schüler über die Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst zu unterrichten wusste. Nicht die in eigentlichem Sinn historischen Partieen der Kunstgeschichte, auch nicht die mit ehernem Griffel für alle Zeiten geschriebenen Charakteristiken der beiden Arten von Schönheit, in denen sich die vollendete Kunst offenbart — die verschlossene Grazie, die sich selbst genug ist, und die milde, die sich nicht anbietet, aber gesucht sein möchte — nicht sie übten die grösste Wirkung aus, sondern die Schilderungen der Götterideale, die kunstvoll und künstlich entworfenen bilderreichen Hymnen auf die bewunderten Meisterwerke in den römischen Museen und vor allem der berühmte, unglaublich oft und noch spät immer wieder bis zur Ermüdung und Sinnlosigkeit wiederholte Satz aus der Erstlingsschrift — der Satz von der edlen Einfalt und stillen Grösse als allgemeinem und vorzüglichem Kennzeichen der griechischen Meisterstücke.

Man kann das neue und grosse in Winckelmanns historischer Auffassung nicht schöner und tiefer, nicht frischer erlebt bezeichnen, als es Goethe in wundervoller Kürze gethan hat. „Wie man nicht lange mit Kunstwerken aufmerksam umgehen könne“ — so sagt er — „ohne zu finden, dass sie nicht allein von verschiedenen Künstlern, sondern auch aus verschiedenen Zeiten herrühren, und dass sämmtliche Betrachtungen des Ortes, des Zeitalters, des individuellen Verdienstes zugleich angestellt werden müssen, also fand auch Winckelmann mit seinem Geradsinne, dass hier die Achse der ganzen Kunstkenntnis befestigt sei. Er hielt sich zuerst an das höchste, das er in einer Abhandlung von dem Stile der Bildhauerei in den Zeiten des Phidias darzustellen gedachte. Doch bald erhob er sich über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst, und entdeckte, als ein neuer Columbus, ein lange geahndetes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land.“ Goethe spricht dann von Stellen alter Autoren, „wo sich schon Ahndungen, ja sogar Andeutungen einer möglichen und notwendigen Kunstgeschichte finden“ und führt Velleius Paterculus und Quintilian an. Durch den Gegensatz zu dem ersteren lässt er Winckelmanns Verdienst hervortreten: „Velleius Paterculus bemerkt mit grossem Anteil das ähnliche Steigen und Fallen aller Künste. Ihn als Weltmann beschäftigte besonders die Betrachtung, dass sie sich nur kurze Zeit auf dem höchsten Punkte, den sie erreichen können, zu erhalten wissen. Auf seinem Standorte war es ihm nicht gegeben, die ganze Kunst als ein Lebendiges (ζῶον) anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenfällige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen, notwendig darstellen muss. Er giebt daher nur sittliche Ursachen

an, die freilich als mitwirkend nicht ausgeschlossen werden können, seinem grossen Scharfsinn aber nicht genug thun, weil er wohl fühlt, dass eine Notwendigkeit hier im Spiel ist, die sich aus freien Elementen nicht zusammensetzen lässt."

Hier lehrt der Satz von der Kunst als einem dem allgemeinen Naturgesetz unterworfenen nur in mehreren Individuen sich darstellenden lebendigen organischen Wesen, was für Goethe das entscheidende und anziehende in Winckelmanns geschichtlicher Betrachtung war. Für sich selbst ist er dieser auflösenden kunstgeschichtlichen Entwickelung nicht viel nachgegangen. Er hat an seines Heinrich Meyer historischen Bemühungen treulich und fördernd Teil genommen und nichts versäumt, um seine eigene Kenntnis und Anschauung von Kunst und Altertum zu bereichern. Aber er ging auf ein unmittelbares Anschauen aus. Nicht nur erhob er die Forderung, dass eine Kunstgeschichte auf dem höchsten und genauesten Begriff der Kunst selbst beruhen müsse, sondern er glaubte an eine objektive, von der Zeit unabhängige Kunst. Er empfand die griechische Kunst in dem, was sie für uns bedeutet, als ein einziges einheitliches Ganzes, ihre Formensprache als eine ein für alle mal für die Menschheit gewonnene und allein gültige, ohne deren Hilfe kein Künstler auch nur die Sprache der Natur wirklich verstehen lernen könne. In der eingehendsten und tiefsten Erörterung, die Goethe einem antiken Kunstwerk gewidmet hat, bemüht er sich, die Gruppe des Laokoon aus den Schranken des Griechentums heraus zu unmittelbar menschlicher und reiner Anschauung zu erheben. Beispiel und Muster der griechischen Skulptur und damit aller echten und wahren Skulptur überhaupt sind für Goethe eben der Laokoon, den er das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit nennt, der Apoll vom Belvedere, die Niobe —, alle die altberühmtesten Statuen, von denen Winckelmann seinen

Begriff von den höchsten Leistungen der griechischen Kunst abgenommen hatte.

In dem halben Jahrhundert seit Winckelmanns Tod hat man in Rom selbst überaus viele und wichtige Funde gemacht; auch mancherlei, das Winckelmann nicht beachtet oder nicht eingehender gewürdigt hatte, wurde hervorgezogen und in seiner Bedeutung erkannt, und es soll Heinrich Meyer das Lob nicht geschmälert werden, dass er, auf Winckelmanns Spuren weitergehend, den kunstgeschichtlichen Fortgang an volleren Reihen aus den Denkmälern selbst zu verstehen und darzulegen bemüht war. Aber im ganzen blieben die Winckelmannschen Normen entscheidend. Die neuen Funde und Erkenntnisse brachten eine Bereicherung, aber keine Änderung der Vorstellungen von den Höhen der griechischen Kunst. Das auffälligste ist die steigende Bewunderung der Colosse auf Monte Cavallo, besonders dessen, den die Inschrift auf dem Postament nach frühmittelalterlicher Tradition als Werk des Phidias bezeichnet. Winckelmann war an ihnen vorübergegangen. Carstens, Thorwaldsen und andere nordische Künstler studierten die Antike nach ihnen, Canova schrieb einen Aufsatz über die ursprüngliche Aufstellung, Heinrich Meyer und Fernow verkündeten ihren Ruhm. In demselben Brief an Wilhelm von Humboldt vom 27. Januar 1803, in dem Goethe ihm aufträgt, die Hand der Minerva Giustiniani zu küssen, beneidet er ihn um den Anblick der Colosse, die er nur noch wenige Minuten in seinem Leben zu sehen wünsche. Mit Hilfe der in Rudolstadt vorhandenen Abgüsse der beiden Köpfe hofften die Weimarischen Kunstfreunde Friedrich August Wolf die Augen für den hohen Stil zu öffnen. Am 10. October 1817 lenkte Goethe, von plötzlicher Sehnsucht ergriffen, seine Fahrt nach Rudolstadt, um sich durch den Anblick dieser erstaunenswerten Köpfe für lange Zeit herzustellen.

Rom übte die Bezauberung aus, die niemand so stark und tief empfunden und so enthusiastisch ausgesprochen hat als Goethe und Humboldt. In Rom mit seinen Denkmälern wurde die antike Welt lebendig und vertraut, in den Statuenwäldern der glänzenden römischen Museen schien die griechische Kunst in ihrem ganzen Reichtum offen vor Augen zu liegen.

Winckelmann war von diesem Zutrauen nicht in dem gleichen Maasse erfüllt wie seine späteren Anhänger. Auch für ihn ist Rom die unvergleichlichste Stelle, Kern und Mittelpunkt des Studiums der antiken Kunst. So beseligt er sich in der Fülle der römischen Anschauungen fühlt, so frei und selbstbewusst er mit dem Stoffe schaltet, den die römischen Museen boten, ein ahnendes Gefühl von der grossen Lückenhaftigkeit des Materials, aus dem er den kühnen Bau der Kunstgeschichte aufführte, blieb in seinem Inneren wach. Das zeigt die immer wieder hervorbrechende Sehnsucht nach Griechenland, und es wird durch einzelne Äusserungen bestätigt. Bestimmter hätte sein Freund Rafael Mengs antworten können. Denn Mengs, wie fast alle eklektischen Maler ein geborener Kunstforscher, hatte behauptet, dass die Niobe und überhaupt die Mehrzahl der am meisten bewunderten Antiken nicht im eigentlichen Sinn originale Arbeiten, sondern spätere Copien seien.

II.

Im Jahre 1812 waren sämmtliche Skulpturen, die Lord Elgin aus Athen weggebracht hatte, in London angekommen und vorläufig aufgestellt. Die Hauptmasse machten die vom Parthenon herabgenommenen Giebelfiguren, Metopen und Friesplatten aus. Sie erregten das grösste Aufsehen und über den Wert, der ihnen beizumessen sei, entstand ein ähnlich lebhafter Streit, wie ihn sonst nur das erste Auftreten lebender, neue Bahnen eröffnender

Künstler zu begleiten pflegt. Die Parthenonskulpturen widersprachen dem herkömmlichen Ideal der Antike und so wurde der Ankauf für das Britische Museum erst nach langen Erörterungen, in denen Künstler, Kunstgelehrte und Kunstliebhaber für und wider Partei nahmen, 1816 beschlossen.

Bei der Entscheidung fielen am schwersten ins Gewicht die Urteile des berühmtesten Bildhauers und des berühmtesten Archäologen jener Zeit, die Urteile von Canova und Ennio Quirino Visconti. Schon früher hatte Lord Elgin Canova Zeichnungen und Proben vorgelegt und ihn gebeten, die Ergänzung der zum grossen Teil jammervoll zerstörten Giebelfiguren zu übernehmen. Canova gab zur Antwort, freilich sei die Zerstörung sehr zu beklagen, aber es wäre ein Frevel, wenn er oder ein anderer sich vermessen wollte, sie mit dem Meissel zu berühren. Vor den Giebelfiguren selbst fiel er wie in Verzückung und Anbetung nieder und schrieb an Elgin, er könne sich in der Betrachtung gar nicht genug thun. Er bewundere an diesen Skulpturen die Wahrheit der Natur in Verbindung mit der Wahl der schönsten Formen. „Alle Stücke atmen Leben mit Wahrheit und ungewöhnlicher Kenntnis der Kunstmittel, aber diese Kenntnis ist nicht zur Schau getragen, sondern durch vollendete Meisterschaft verborgen. Die nackten Teile sind vollkommenes Fleisch und das schönste in seiner Art.“ Er preist sich glücklich, diese Werke mit eigenen Augen gesehen zu haben. Immer wieder hat Canova seiner Begeisterung Ausdruck gegeben und immer wiederholt, an diesen Skulpturen sei alles wahre Wahrheit.

Auch Visconti täuschte sich keinen Augenblick über die Bedeutung. Er beginnt sehr richtig mit der Hauptsache, d. h. mit der Bemerkung, dass, während die Mehrzahl der aus dem Altertum erhaltenen Statuen Copien seien, in den Parthenonskulpturen unzweifelhaft Originale aus dem fünften Jahrhundert

vor Christo vorliegen, Zeugen aus der Epoche des Perikles und Phidias. Von dem Fries erklärt er in deutlichen Worten, dass er ihn höher stelle, als alle anderen erhobenen Werke aus dem Altertum sammt und sonders, von den Gewandfiguren aus den Giebeln, sie seien allen ähnlichen gleich zu stellen oder vorzuziehen. Lehrreich aber ist die Art seiner Bewunderung. Aus seinen Äusserungen geht deutlich hervor, dass er sich die Parthenonskulpturen in der Auffassung der Natur und in der Weise des Formenvortrags den berühmten Werken der römischen Museen ähnlich gedacht hatte, in der Ausführung geringer. Er ist erstaunt, sich in beiden Voraussetzungen getäuscht zu haben. Er gewahrt die gleiche Meisterschaft wie beim Laokoon, beim Torso, aber eine einfachere Natur, und es ist ihm eine Genugthuung, dass auch Canova weit weniger idealisirende Manier gefunden als er erwartet, sondern die wahre vollkommene Natur.

Wie Canova und Visconti, hat Goethe das neue und grosse, das für die Anschauung der antiken Kunst so plötzlich gewonnen war, tief und lebhaft empfunden und klar erkannt. Die entschiedene Bestimmtheit seines Urteils ist um so bemerkenswerter, als er zunächst nur kleine unzureichende Abbildungen, dann ein paar Zeichnungen in grossem Maassstab kennen lernte. Schon am 17. Juli 1817 hat er von Jena aus die denkwürdige Aufforderung ausgehen lassen, die deutschen Bildhauer möchten zu einem Verein zusammentreten, um das Studium der Parthenonskulpturen einzuführen. „Weil in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muss, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London be-

finden, so dass man also jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann. Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, Alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebot steht, oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zu Teil wird, darauf zu verwenden, dass er eine Reise nach England mache und daselbst so lang als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist."

Je mehr die Parthenonskulpturen durch den Anblick der Originale und durch Abgüsse wirklich bekannt wurden, um so unwiderstehlicher und stärker war die Wirkung bei allen, deren Sinn für solche Wirkungen überhaupt aufgeschlossen und des Enthusiasmus für grosse Kunstschöpfungen aus fremder Zeit fähig war. Aber es fiel schwer, die neue Anschauung mit der lebhaft und ehrlich empfundenen Bewunderung dessen, was man bisher als höchste Äusserungen der griechischen Kunst betrachtet hatte, in Einklang zu bringen. Auch die enthusiastischsten Bewunderer der neuen künstlerischen Offenbarung überkam es wie ein Gefühl der Untreue gegen die Werke, an denen man so lange als unerreichbaren Mustern in die Höhe gesehen, an denen man sich so oft begeistert, die man so innig geliebt hatte. In kindlich rührender Weise hat der Bildhauer Dannecker dieser Empfindung Ausdruck gegeben. Als Welcker ihn um Rat anging, welche Abgüsse er für das in Bonn neu zu begründende Kunstmuseum beschaffen solle, schrieb Dannecker zurück, das erste müssten Proben der Giebelfiguren vom Parthenon sein. Diese Gestalten seien wie über der Natur geformt und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen, und er fährt fort: „Es thut mir weh, mich von dem Apollo di Belvedere zu

trennen, ich war schüchtern, ich hielt mich für frech auszusprechen, was ich jetzt noch diesem Brief anvertrauen mag". Goethe hat an einer selten beachteten Stelle dem einen der aus dem Ostgiebel herrührenden Pferdeköpfe vom Gespanne der Selene eine wundervolle Charakteristik gewidmet. In seinen einfachen, grossen, lebensprühenden Formen stellt er sich ihm als die wahrste, der organischen Natur des Thieres am wirklichsten entsprechende Bildung, als eine Urform dar, ob nun der Bildner diese Urform intuitiv erfasst oder ein solches Pferd wirklich einmal gesehen haben möge. Goethe macht die Eigentümlichkeit klar durch den Hinweis auf die in jenen Zeiten viel besprochenen Pferde auf S. Marco in Venedig. Natürlich spricht er den Preis dem Kopfe aus dem Ostgiebel zu, aber er fühlt doch zugleich die Verpflichtung, die Pferde von S. Marco gegen eine, wie er glaubt, unbillige Kritik in Schutz zu nehmen.

Auch die Verwertung für die Kunstgeschichte gelang nicht ohne weiteres und nicht ohne merkwürdige Irrungen. So einfach erscheint es uns heute, dass verschiedene Zeiten verschiedene Früchte hervorbringen. Schon Winckelmann selbst hatte eine Formel für den Verlauf der griechischen Kunst aufgestellt und das langsame Ansteigen, die erreichte Höhe mit ihren beiden Gipfeln und den allmähligen Verfall gelehrt, freilich dabei in seinen Lobeshymnen das, was ihm das höchste und liebste war, wie aus der geschichtlichen Entwicklung losgelöst, gefeiert und gepriesen.

Nicht nur bei den Künstlern blieb das entscheidende die Vorstellung von der Vollkommenheit und Einheit der Antike als solcher.

Als Visconti überrascht und überwältigt vor den Parthenonskulpturen stand, geriet er auf die Folgerung, nur durch den beständigen Anblick und das beständige Studium dieser Werke

sei es möglich gewesen, dass die griechische Kunst sich so lange Zeiten hindurch immerwährend auf ihrer erstaunlichen Höhe gehalten habe. Ein so hochstehender Altertumsforscher wie es Friedrich Thiersch war, konnte aus Viscontis Lehren den Schluss ziehen: „Die Bildwerke des Parthenon und die Funde von Phigalia haben den Beweis geliefert, dass unter Perikles im wesentlichen nicht anders gearbeitet wurde, als unter Hadrian". Sehr richtig erhob Heinrich Meyer gegen Visconti den Einwand, unmöglich könne in Perikles' Zeit die Entwicklung zu einem solchen Abschluss gekommen sein. In seiner kunstgeschichtlichen Darstellung sind den Parthenonskulpturen nur einige wie nachträglich eingefügte Blätter gewidmet. Bei dem ersten Bekanntwerden hatte er nicht ohne Gereiztheit erklärt, man habe auch bisher schon einige Kenntnis vom Stil und der Vollendung der Bildhauerei aus Phidias' Zeit gehabt, denn der Coloss von Monte Cavallo, die Niobe, verschiedene Minervenbilder, die Amazone u. a. m. seien Künstlern und Altertumsforschern schon seit geraumer Zeit bekannt, und viel besser könnten die Fries- und Metopenfiguren vom Parthenon auch nicht unterrichten. Er hat später den Wert auf das lebhafteste anerkannt, auch den Grad der Vorzüglichkeit der einzelnen Giebelfiguren, der Metopen, des Frieses und ihr Verhältnis zu einander sorgfältig erwogen und zu bestimmen versucht. Aber man versteht leicht, dass er eine Art von Widerstreben zu überwinden hatte. Erst durch Welcker und Otfried Müller ist den Parthenonskulpturen die gebührende Stelle in der für uns erkennbaren Entwicklung der griechischen Kunst zugewiesen worden.

Von den anderen, in denselben Jahren neu aufgefundenen oder die Aufmerksamkeit neu erregenden Skulpturen aus Griechenland liessen sich der Fries von Phigalia, den Goethe gerne anführt, die Koren vom Erechtheion, die Friese von dem Tempel,

der noch unbestritten als Theseion galt, den Parthenonskulpturen leicht anschliessen oder mit ihnen in einen gewissen Zusammenhang bringen. Dagegen boten wieder eine Überraschung die „Aegineten“ — die ersten grossen zusammenhängenden Reihen von Statuen, die einen deutlich ausgesprochenen altertümlichen Charakter aufwiesen. 1811, ein Jahr vor dem Fries von Phigalia, aufgefunden, kamen sie in den Besitz des Kronprinzen von Baiern, des nachmaligen Königs Ludwig I, nach München, wo sie den Stolz der Glyptothek ausmachen. Im letzten Frühjahr, also neunzig Jahre nach dem Fund, ist die Ausgrabung an derselben Stelle, wie sichs gebührt, von München aus, mit glücklichem Erfolg wieder aufgenommen worden. 1817 haben Martin Wagner und Schelling diese äginetischen Giebelstatuen in die Litteratur eingeführt.

Das Erstaunen war nicht geringer als bei den Parthenonskulpturen, aber es ging nach einer anderen Seite hin. Hier stellten sich keine überlieferten ästhetischen Urteile der unbefangenen Würdigung entgegen. Man war erstaunt, dass es eine Zeit gegeben, in der griechische Bildhauer in solcher Weise gearbeitet hatten, offenkundig conventionell befangen und zugleich so naturwahr und meisterhaft. Man bemühte sich hin und her, das was so fremdartig und sonderbar schien, aus unerhört früher Entstehungszeit oder aus hieratischer Satzung zu erklären. Aber es lag auf der Hand, dass diese äginetischen Figuren älter waren, als die Parthenonskulpturen, dass hier eine ältere, höchst merkwürdige Entwicklungsstufe vorliege, aus der man lernen, die man zu verstehen suchen müsse. Man stritt über Zeit und Deutung, man baute kunstgeschichtliche Hypothesen auf. Aber es war kein Streit um das höchste Ideal griechischer Schönheit oder was dafür zu gelten habe. Im Gegenteil, die äginetischen Figuren schienen diesem Ideal zu widersprechen. Goethe hat ihnen keine wirkliche innerliche Teilnahme geschenkt. Welcker, der sich

doch mit der Deutung und Zeitbestimmung eingehend beschäftigt hatte, gestand, so oft er auch diese Statuen im Original und in Abgüssen betrachtet habe, sie kämen ihm vor, nicht wie Heroen, sondern wie gemeine Krieger.

Die Parthenonskulpturen und die Aegineten sind die entscheidensten Entdeckungen in den beiden ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts. In den folgenden achtzig Jahren sind in langer, selten unterbrochener, oft sich drängender Reihe immer wieder neue Entdeckungen und Funde gefolgt, deren Chronik Ihnen hier vorzutragen weder möglich noch nötig ist. Um nur an die grössten und für die Erkenntnis der griechischen Skulptur folgenreichsten Unternehmungen zu erinnern, nenne ich die englischen Ausgrabungen am Maussoleum in Halikarnass, die in Olympia und Pergamon, bei denen uns Deutschen das Herz höher schlägt, die Aufdeckung Delphis, die ein Ruhmestitel Frankreichs ist. Wie in friedlichem Wettkampf sind alle Culturvölker bemüht, das künstlerische Erbe des Altertums zu mehren und der Erde zu entreissen. Bei diesen Bestrebungen sind Griechenland und Kleinasien immer mehr in den Vordergrund gerückt. Rom und Italien haben den alten Ruhm des unerschöpflichen Bodens bewahrt und Sicilien hat wichtige Funde gebracht. Aber Rom und Italien sind nicht mehr der ausschliessliche und eigentliche „Kunstkörper“ im Goethischen Sinn. Die ungeheuere Masse an altem und neuem Material, über die wir nach allem dem verfügen, ist von sehr ungleichem Wert, nicht nur, wie sich von selbst versteht, nach dem verschiedenen Grad der Kunstvollendung, sondern nach dem Grade der unmittelbaren Glaubwürdigkeit und Brauchbarkeit. In dem Streit um die Parthenonskulpturen ist auch von Seiten der zunächst misstrauischen und abmindernden Gegner richtiges neben verkehrtem vorgebracht worden. Nicht die litterarisch bezeugten

berühmtesten Einzelstatuen der berühmtesten Meister stellen sie uns vor Augen, sondern für den architektonischen Zusammenhang bestimmte, decorative Skulpturen, als solche freilich von unglaublicher Meisterschaft und der sprechendste Beweis von der Kunsthöhe des Zeitalters. Die litterarisch bezeugten berühmtesten Meisterwerke sind mit seltenen Ausnahmen für uns verloren. Meist müssen wir froh sein, wenn es nur gelingt, sie in ihrer Erscheinung wenigstens in den Hauptzügen aus Copien und Reminiscenzen nachzuweisen, aus ungleichem, oft schlechtem Material, und die an sich künstlerisch besten Nachbildungen sind nicht immer die in allen Einzelheiten stilistisch treuesten. Natürlich müssen die Versuche, mit solchen Hilfsmitteln die einzelnen Werke der grossen, den Gang der Kunstgeschichte bestimmenden Meister nachzuweisen, immer wieder aufgenommen, geprüft und erneuert werden. Manche glänzende Wiedererkennung ist geglückt, und wir dürfen hoffen, dass auf diesem Wege durch geduldige und gewissenhafte Forschung noch vieles erreicht werden wird. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass nur allzuviel schwankend und willkürlich bleiben muss. Jedesfalls ist klar, dass nur die unzweifelhaft originalen und zeitlich bestimmten Werke den Maassstab und Rahmen, das künstlerische Zeitbild geben können, innerhalb dessen jene Rückführungen auf einzelne Werke berühmter Künstler allein Gewähr und Glauben finden können.

Für keine Epoche fehlt uns dieser sichere Maassstab ganz und gar, wenn er auch für verschiedene Epochen in verschiedener Weise gewonnen und gehandhabt werden muss.

In der archaischen Kunst sind die Aegineten aus ihrer Vereinzelung herausgetreten. Sie geben eine eigentümlich abgeschlossene Art innerhalb der letzten archaischen Entwickelung, die unmittelbar der Freiheit vorangeht. Schon aus den Funden

auf der athenischen Burg allein können wir diese Entwickelung sehr viel weiter zurück und in vielerlei Spielarten einheimischer und fremder Kunst verfolgen, die alteinheimische Porosbildhauerei und die erst fremde, dann von den Attikern selbst geübte zierliche Marmorkunst, die ungeschlachten, derb ehrlichen Ungeheuer und Helden, darunter den Blaubart mit den grünen Augen, vor dem sich Winckelmann entsetzt haben würde, und die lange Reihe der marmornen Kekropstöchter, die, ihre schönen feingefälteten Gewänder mit steifer Grazie anfassend, in unglaublich umständlichen Frisuren, uns aus ihren schräg gestellten, grossen Augen so erstaunt und neugierig anschauen. Und aus allen Gegenden des griechischen Kunstbereichs reihen sich diesen attischen Funden andere altertümliche Werke an. Zwischen die Aegineten und die Parthenonskulpturen haben sich vor allem die Giebelfiguren und Metopen des Zeustempels in Olympia eingeschoben, wiederum ein Mittelpunkt, um den sich altbekanntes und neu entdecktes gruppirt —, ein reicher und mannigfaltiges umschliessender Kreis, in dem der wundervolle Wagenlenker aus Delphi als herrlichster Gewinn hervorleuchtet. Mit den Parthenonskulpturen von gleicher Art und Kunsthöhe ist von originalen Arbeiten freilich nicht viel zu Tage gekommen — es ist verzeihlich, wenn ich die verstümmelte Frauenstatue in unserem Museum nenne, die kein missgünstig abminderndes Urteil ihres einzigen Wertes entkleiden wird. Aber wir spüren die ungeheuere Wirkung dieser Parthenonbildkunst in der unendlichen Masse der Grab- und Votivreliefs, auch dann noch, wo sie tief ins handwerkliche herabgesunken sind.

Die Vorstellung von der grossen monumentalen Bildhauerei um die Mitte des vierten Jahrhunderts eröffnet uns das Mausoleum von Halikarnass. Am meisten dadurch haben wir Skopas und seine Genossen kennen lernen, den Praxiteles in seiner

wirklichen Eigenart durch den in Olympia gefundenen Hermes, Lysipp durch die, wie es scheint, vorzügliche und treue Copie seines Apoxyomenos. Die Nike von Samothrake giebt ein Bild der hellenistischen Kunst um 300 vor Christo, die grossen Friese aus Pergamon zeigen, was dort in der pergamenischen Königszeit noch im zweiten vorchristlichen Jahrhundert geleistet worden ist. So sind die leeren Blätter, die Winckelmann in seiner Kunstgeschichte übrig lassen musste, in überraschender Weise ausgefüllt. In der Epoche, in der er öde Erschöpfung und kleinliche Nachahmung voraussetzte, ist, dem gewaltigen Charakter der Epoche entsprechend, eine gewaltige, pathetische und phantasievolle Kunst erstanden, und wir können die Übergänge zum besten, das die römische Kunst geschaffen hat, mit Händen greifen.

Nachdem Welcker es ausgesprochen, dass durch die Parthenonskulpturen die griechische Kunstgeschichte ihren Mittelpunkt gefunden habe, sind diese Skulpturen zum Maassstab genommen worden, an dem alles spätere zu messen sei. Die Vortrefflichkeit auch der späteren griechischen Werke ist wohl anerkannt, aber oft genug den Künstlern gewissermaassen ein Vorwurf gemacht worden, dass sie nicht in der Zeit des Phidias gelebt und in der Weise der Parthenonskulpturen gearbeitet hätten. Aus der überwältigenden Wirkung der Parthenonskulpturen heraus ist die geschichtliche Theorie von der sich gegenseitig ausschliessenden geistigen und sinnlichen Schönheit entstanden, die das allgemeine Kennzeichen der einzelnen Epochen sein sollten.

Wir sind gerechter und bescheidener geworden, wir suchen in den grossen Kunstschöpfungen das Abbild des besten und grössten, das die Zeit, in der sie entstanden, in sich barg, wir stehen unter dem Eindruck der geschichtlich notwendigen Ver-

schiedenheit der griechischen Kunstepochen, der grenzenlosen Mannigfaltigkeit auch innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte nach Kunstart, Absicht und Leistung. Wir bemühen uns, diese einzelnen Leistungen in ihrem Werte zu beurteilen. Denn gute und schlechte Bildhauer hat es jederzeit gegeben, und vielleicht hat nichts dem wirklichen Verständnis des besten so geschadet als die traditionelle abergläubische Bewunderung eines jeden antiken Stückes, auch wo es nichts als äusserliche handwerkliche Überlieferung und nicht einmal diese aufweist. Auf das volle, reiche, vielgestaltige, lebendige, wechselnde Bild der griechischen Kunstgeschichte, wie es schon jetzt vor unsern Augen steht, ist die einfache Winckelmannische Formel längst nicht mehr anwendbar, und wie die griechische Kunst selbst historisch sich in einen ungeahnten Reichtum ausgewachsen und aufgelöst hat, so ist sie vor- und rückwärts mit der allgemeinen Kunstgeschichte verkettet. Verwandtschaft und Gegensatz drängen sich auf: für die Anfänge durch die Ausblicke auf Ägypten und Asien, auch auf die Vorzeit im griechischen Gebiet selbst, für das Ende durch den Übergang der römisch gewordenen Kunst in die christliche. Wie viel lehrt die Analogie der modernen kunstgeschichtlichen Entwicklungen, am auffälligsten die des Kunstbetriebs in den italienischen Städten im Quattrocento! Wenn schon hier das unerschöpflich reiche und urkundlich bezeugte Material unsern Neid erregt, wie viel mehr, wo es sich um grosse Künstler und deren Werke handelt! Nach den Persönlichkeiten der grössten modernen Künstler, die wir kennen, suchen wir eine Ahnung von jenen Grossen im Altertum zu gewinnen, von denen wir so selten und so wenig erfahren, was wir wissen möchten.

In der Wissenschaft ist die schlichte und einfache historische Auffassung an Stelle der halb historischen, halb ästhetischen getreten, die seit Winckelmann die Kunstgeschichte so lange

beherrscht hat. Dadurch ist zugleich das eine in sich abgeschlossene Ideal der Antike als einer einheitlichen Erscheinung, das noch immer Gläubige findet, hinweggeräumt. Denn ein eklektisches Ideal ist aus den starken und sich ausschliessenden Gegensätzen innerhalb der Antike selbst nicht zu gewinnen, und eine ins einzelne und in die Tiefe der schöpferischen Thätigkeit eindringende ästhetische Betrachtung kann sich nur an bestimmte Werke der einzelnen in sich verschiedenen Kunstzeiten wenden. In welcher Epoche sollen wir das echte und wahre antike Ideal suchen? Die Wahl würde frei stehen, und die Schätzung auch der berühmtesten Antiken ist wandelbar; sie ändert sich jeden Tag und wird sich in aller Zukunft weiter ändern. Die Höhen bleiben und werden als solche immer erkannt und empfunden werden. Aber auch die höchsten schöpferischen Leistungen sprechen zu den wechselnden Menschenaltern der Nachfahren eine wechselnde Sprache. Auf jeder Stufe seiner künstlerischen Anschauung, als Jüngling, da er Erwin von Steinbach pries, und auf der Höhe des Lebens würde Goethe für die Parthenonskulpturen empfänglich gewesen sein, wie er es als Greis war. Nur würde seine Bewunderung nach anderen Seiten gegangen sein. Wir wieder empfinden anders als unsere Väter und Grossväter. Die Bezauberung, die von den höchsten Schöpfungen auf die Beschauer überspringt, lässt sich niemals mit Worten wirklich erklären und aussprechen. Bei dem Versuch, auf das hinzudeuten, was dabei fassbar sein könnte, geraten wir auf andere Worte. Wir erstaunen uns nicht mehr, dass bei den parthenonischen Giebelfiguren Schönheit und Naturwahrheit zusammentreffen, weil wir diesen Gegensatz nicht anerkennen. Wir würden von mit offenen Augen gross gesehener Natur reden, von den starken und momentanen, der wirklichen Natur schlicht entsprechenden

Bewegungen, die von willkürlicher künstlicher Pose völlig frei sind, von der Unmittelbarkeit, mit der die grosse Naturanschauung ohne weiteres in den Marmor umgesetzt ist, als ob diese mächtigen Gestalten in ihrem schwellenden Leben von Anfang an in und für Marmor geschaffen seien. Wenn je ein Künstler ein Günstling seiner Zeit war, so sind diese Skulpturen unter den glücklichsten Bedingungen entstanden, aber in den Schranken, die jede Zeit auch den Grössten setzt. Die Künstler sterben, die Kunst hat kein Ende. Es ist eine bestimmt ausgebildete Formensprache, in der uns diese Wundergebilde vor Augen treten, angemessen dem Bau und dem, was die erfindenden Künstler ausdrücken wollten, in der Ausführung, wie es nicht anders sein kann, nicht gleichmässig vollendet, doch überall die gewollte Wirkung bringend. Beim Fries lässt sich deutlich verfolgen, wie aus dem Quell der mit der Raschheit des Adlers sehenden Naturbeobachtung die reichste und unerschöpfliche Individualisirung der Bewegungen entsprungen ist, aber in typisch wiederkehrenden Gestalten. Es ist, als ob jedesmal derselbe Jüngling auf demselben Pferde reitend nur in einem andern Moment dargestellt sei. So ist es der Stelle, an der sich der Fries befand, so dem Zusammenhang mit der Architektur des Tempels angemessen. Wer möchte es anders wünschen! Aber es ist nicht die absolute, ein für allemal gültige Kunst, die wir vor uns haben, sondern eine durch Zeit und Raum bedingte. Wir bewundern die uns durch Metopen, Giebelfiguren und Fries eröffnete reiche Kunstwelt des perikleischen Athen. Wir freuen uns daneben über jedes Werk aus derselben und aus früherer Zeit, in dem wir individuelle Züge in Gestalt und Antlitz, in Körper und Gewand gewahren, und diese Werke scheinen uns nicht weniger griechisch. Es lässt sich nicht leugnen, dass uns jede Äusserung einer naiven, sinnigen, intimen Natur-

beobachtung am unmittelbarsten und lebhaftesten zum Herzen geht. Es scheint fast, als ob wir die geschlossene und aufbrechende Knospe mit innigerer Liebe betrachteten, als die vollentfaltete Blume. Unsere Vorliebe hat sich der archaischen Kunst zugewandt. Wir verfolgen die Wege, die sie einschlägt, wie sie wächst und erstarkt, ihre Aufgaben bewältigt, ihre Kunstmittel ausbildet, erweitert, einschränkt und handhaben lernt, und wir beobachten dies alles mit dem beglückenden Gefühl der erfüllten Hoffnung, mit dem wir ein geniales Kind zum genialen Jüngling und Mann heranreifen sehen. Auch auf der Stufe, auf der die Kunst mit den durch lange Mühe und Übung erworbenen Mitteln und Erfahrungen zum ersten Male frei und gewaltig schaltet, reizt uns weniger die ruhende als die bewegte Schönheit der Gestalten, weniger das allgemeine und typische, als das persönliche, wo wir es aufzuspüren vermögen. Wir sind empfindlicher gegen den Unterschied zwischen frischer, eigener Erfindung und äusserlicher Wiederholung oder Ausnutzung der von grossen Vorgängern, wie Phidias und Polyklet, ausgeprägten Motive und Formen, wie sie gegen Ende des fünften und im Beginn des vierten Jahrhunderts so auffällig hervortritt. Noch empfindlicher aber sind wir gegen den Unterschied von späten Copien und originaler Arbeit, in der allein der lebendige Geist des erschaffenden Künstlers zu spüren ist. Wie nach und nach unser Sinn für den Reiz der archaischen Kunst immer offener geworden ist, so sind wir auch empfänglicher und gerechter für ihren geraden Gegensatz geworden, für die gewaltigen Leistungen der griechischen Kunst in den letzten Jahrhunderten ihrer Entwicklung. Die sonderbare Theorie, dass Praxiteles einer äusserlichen, unedel sinnlichen Schönheit verfallen sein sollte, ist vor seinem Hermes verflogen, wie Spreu vor dem Wind. Seine virtuose Marmor-

kunst, in der Gestalt und Antlitz des Hermes selbst uns fremdartig berühren, lässt den Meister als den Vollender der attischen Weise erscheinen. Bis in die letzten Feinheiten ausgebildete, berückende, träumerische Schönheit war das Ziel, das seiner Genialität gemäss war, und gerne finden wir einen Abglanz dieser praxitelischen Art in dem bescheidenen Kunstkreis der kleinen bunten tanagräischen Thonfiguren wieder. Wir bewundern das hohe Pathos des Skopas und die phantastische Farbenpracht des Alexandersarkophags. Wir verfolgen noch an der Copie des Apoxyomenos die Neuerungen und die geistreiche Naturauffassung des Lysipp. Wir wissen jetzt, dass die Götterköpfe, in die sich Winckelmann, Goethe und Wilhelm von Humboldt anschauend versenkten, Copien von Schöpfungen des vierten Jahrhunderts waren. Die Nike von Samothrake hat uns gelehrt, wie gewaltig die griechische Kunst seit den Tagen des Perikles weiter geschritten ist, die pergamenischen Funde, wie spät sie noch befähigt war, die grössten Aufgaben in neuer Schaffenslust zu bewältigen und glänzend durchzuführen. Und der Reiz, den diese hellenistische Kunst auf uns ausübt, wird dadurch verstärkt, dass wir in dem Geist, der aus ihrer vielartigen Thätigkeit, aus ihren Colossalfiguren und ihrer Kleinarbeit, aus ihren Göttern, Dämonen und Heroen, aus ihren Fürsten, Feldherren und Kriegern, aus ihren Galliern und Persern spricht, etwas unserm modernen Denken und Empfinden verwandtes zu erkennen glauben.

Indem wir historisch verfahren und uns bemühen, jedes einzelne Kunstwerk ohne vorgefasste ästhetische Theorie aus sich selbst und aus den Bedingungen, unter denen es entstanden ist, zu erklären und zu verstehen, verschliessen wir uns mit nichten seiner künstlerischen Wirkung. Sie zu empfinden, ist nicht jedem

und nicht jedem in gleicher Weise gegeben. Mit der höchsten Genialität begabten Künstlern mag es möglich sein, die vergangene Sprache ihrer um Jahrhunderte älteren Genossen ohne weiteres unmittelbar zu verstehen. Wenn Goethe versucht hat, seinen Stand ausserhalb der Geschichte zu nehmen und ihm die Zeit zum Raume ward, so mag das seiner Kunstanschauung gemäss und sein Recht sein. Nur giebt es nicht viele Kunstwerke, die von jeder Zuthat der Zeit und der Bedingungen, unter denen sie entstanden sind, völlig frei zu sein auch nur scheinen, und Goethe hat sich getäuscht, als er dies vom Laokoon voraussetzte. Sicherlich fällt in allen höchsten Leistungen Inhalt und Form zusammen. Aber sie bestehen nicht nur aus Formen, deren Darstellungsproblem sich immer wieder erneuert, sondern die Formen sind der Ausdruck eines Inhaltes, der von den geistigen Vorstellungen des Künstlers und seiner Epoche bedingt ist, so hoch er sich auch über seine Zeit erheben mag. Wie arm würden wir, wollten wir auf den durch Jahrtausende erworbenen Reichtum verzichten, der in den herrlichsten Werken früherer, uns im Denken und Empfinden fremd gewordener Zeiten vor uns ausgebreitet liegt! Durch die geschichtliche Auffassung der Kunst wird der ästhetischen Betrachtung der Weg nicht verschlossen. Denn diese selbst kann ihre Schlüsse doch nur ziehen aus einer vergleichenden Kunstgeschichte, einer Aufgabe, von deren Lösung wir noch sehr weit entfernt sind. Liebe und Hass lassen sich nicht verbieten, aber wir sollen geschichtliche Gerechtigkeit üben. Und dieser Gerechtigkeit nachzustreben mahnen noch andere Erwägungen.

III.

Das auffälligste Kennzeichen unserer aufs neue veränderten Vorstellung von griechischer Kunst ist das gesteigerte Verständnis und die bessere Würdigung der archaischen und der hellenistischen Kunst. Sie ist bedingt durch die Entdeckungen und Funde, welche diese weit auseinander liegenden Zeiten erst zur Kenntnis bringen und der Forschung darbieten mussten. Aber diese Entdeckungen sind einer bereits vorhandenen geistigen Strömung entgegengekommen. Denn die entsprechende Erscheinung kehrt wieder auf dem verwandten Gebiete der neueren Kunstgeschichte und für Epochen, für die sich das Material nicht verändert hat. Auch hier ist die Forschung je länger je mehr mit besonderem Eifer und dem glücklichsten Erfolg bemüht, das fünfzehnte Jahrhundert und die noch älteren Architekten, Bildhauer und Maler und wiederum die grossen Meister der Spätzeit zu erkennen und darzustellen. Man wende nicht ein, dass der emsige kunstgeschichtliche Betrieb nach weniger angebauten und unbestellten Äckern sucht. Freilich fällt Forschung und Vorliebe nicht immer zusammen. Doch kann keinem aufmerksamen Beobachter entgehen, wie sehr sich in den letzten vierzig Jahren die wirkliche und innerliche Vorliebe für das Quattrocento gesteigert hat. Mit derselben herzlichen Teilnahme wie den Gang der archaischen griechischen Kunst verfolgen wir die Entwicklung der toskanischen Bildhauer und Maler. Wir freuen uns über ihre sinnige, naive und ehrliche Naturbeobachtung, ihre liebenswürdige Anmut, ihr ausdrucksvolles Gebärdenspiel, ihr vergnügliches ausführliches Erzählen und Schildern, und über jeden Schritt vorwärts, der ihnen gelingt. Wir erkennen, wie die Fähigkeit herber

Charakteristik sich regt und ins gewaltige wächst, und schauen in staunender Bewunderung zu dem grossen Donatello auf. Luca della Robbia und Antonio Rossellino, Benedetto da Majano, Desiderio, Verocchio stehen uns nahe wie mitlebenden Freunden. Auf der andern Seite breitet sich die Herrschaft, die Velasquez und Rembrandt ausüben, jeden Tag weiter und sicherer aus. Und wie konnte man ahnen, dass der Verfasser des Cicerone ein treuer Verehrer und Bewunderer von Rubens war! Gerade Rubens ruft in seiner kunstgeschichtlichen Stellung den Vergleich mit der hellenistischen Kunst, wie wir sie in dem pergamenischen Gigantenfries kennen, hervor, und dieser Vergleich lässt sich sogar bis in Einzelheiten der Gruppirung und der Motive fortsetzen.

Nicht nur die Wahl der Periode und Kunstwerke, an die wir uns mit Vorliebe wenden, unterliegt dem historischen Gesetz des Wandels. Die Art selbst, wie ein und dieselben höchsten Kunstschöpfungen, in deren Bewunderung die Jahrhunderte einstimmig geblieben sind, betrachtet werden, bleibt nicht gleich. In beidem macht sich die kunstgeschichtliche Bewegung der Epoche geltend, aus der heraus die Urteile gefällt werden. Wie Goethe die Bildhauer nach London, so wollte Olivier Rayet sie nach Athen und Griechenland schicken, wo sie neben den Resten aus dem fünften Jahrhundert auch die von ihm geliebte altertümliche Skulptur kennen lernen sollten. Wie sehr würde sich dieser hochstehende enthusiastische Kunstforscher an dem delphischen Wagenlenker erfreut haben!

Weder der eine noch der andere Vorschlag hat ins weite gewirkt. An den Werken vergangener Zeiten können sich die Künstler freuen und stärken und, indem sie sehen, was früher geleistet worden ist, die Anforderungen an sich selbst und ihre

eigene Flugkraft steigern. Je unmittelbarer sie nachzuahmen suchen, um so weniger erreichen sie eine ähnliche Wirkung. Nur in den freiesten Schöpfungen der selbständigen bahnbrechenden Künstler spüren wir denselben Hauch von Grösse, der von den höchsten Werken der Vergangenheit ausgeht, und die antikisirenden Bildhauer und Maler haben das wirkliche Verständnis der antiken Kunst am wenigsten gefördert.

Goethe schreibt einmal, dass der Altvater Homer in Jahrzehnten und Jahrhunderten gar verschiedene Gesichter schneide. Bernini hat die ihm zugänglichen antiken Skulpturen so eifrig studiert, als der treffliche, redliche Johann Gottfried Schadow und der antikisirende Thorwaldsen. Kann man sich vorstellen, dass Rauch vor dem pergamenischen Gigantenfries in denselben Enthusiasmus ausgebrochen wäre, wie Meunier? In dem neunzehnten Jahrhundert haben die Maler eine weit grössere und entscheidendere Herrschaft über die allgemeinen künstlerischen Vorstellungen ausgeübt, als die Bildhauer. Und welcher Umschwung, welcher Wechsel in den künstlerischen Zielen und Mitteln hat sich in diesen hundert Jahren immer wieder vollzogen! In Frankreich von David zu Millet und Manet, zu Puvis de Chavannes und Besnard, in Deutschland von Cornelius zu Piloty, zu Menzel, zu Leibl und Böcklin! In der schwierigen Berechnung der künstlerischen Receptionsfähigkeit sind die schaffenden Künstler die einzigen sicheren Exponenten, und man darf die Frage aufwerfen, ob das unmittelbare formale Verständnis von Kunstwerken der Vergangenheit über das Maass dessen hinausgehen kann, was von productiver künstlerischer Fähigkeit irgendwie vorhanden ist, so viele, starke und scheinbar unversöhnliche Gegensätze dasselbe Zeitalter in sich schliessen mag und auf so unendlich viele Einzelne diese productive Fähigkeit,

ungleich zugemessen, verteilt ist und selbst nicht zu völliger Entfaltung kommt.

Wir brauchen nicht zu fürchten, dass uns dadurch die Wahrheit verhüllt werde. Grosse Kunstwerke teilen mit der Natur den Vorzug eines vielseitigen unerschöpflichen Reichtums. Die schwankenden Empfindungen, die sie verwirrend umranken und umspinnen, berühren nicht Kern und Wesen. Sie sind ein geringes Bruchteil, das aus den Schwächen der urteilenden Zeit entspringt, während das beste von künstlerischer Empfindung, das jede Zeit in sich birgt, das unverrückbare, wahre und bleibende aufsuchen und wahrnehmen und sich dessen in ihrer Weise zu bemächtigen suchen wird.

In den letzten hundert Jahren hat sich die griechische Kunst von immer neuen Seiten gezeigt, und in und ausserhalb der Wissenschaft haben sich die Vorstellungen gewandelt. Wir dürfen des zuversichtlichen Glaubens leben, dass wir der Wahrheit näher gekommen sind. Aber je mehr wir uns bewusst werden, wie viel die wechselnde künstlerische Anschauung in das Urteil eindrängt, um so unverbrüchlicher müssen wir an einem festhalten — an der Pflicht der reinsten historischen Erforschung.

